EINE AMERIKANISCHE ÜBERSETZUNG VON GOETHES "GÖTZ"

Es handelt sich wieder um das Thema 'Goethe in England und Amerika.' In der Aprilnummer dieser Zeitschrift (p. 241-249) gibt uns Professor E. G. Jaeck dazu eine Liste von 54 Titeln, die jeder einschlägigen Bibliographie anzufügen wären. Dr. Jaeck, wohlbekannt durch ihr Buch *Mme. de Staël and the Spread of German Literature*,[1] kam, wie sie mitteilt, zu dieser Ausbeute bei ihrer Arbeit auf der *Library of Congress*. Gleich der zweite Posten auf der Liste nennt eine bisher unbekannte Übersetzung von Goethes *Götz*, die 1837 in Philadelphia erschien und schon wegen ihrer Seltenheit genauerer Prüfung wert sein dürfte.

Scotts Übersetzung war bekanntlich schon 1799 herausgekommen, in demselben Jahre wie der *Gortz of Berlingen* der Mrs. Rose Lawrence;[2] doch hatte einstweilen von den beiden Arbeiten nur die Scott'sche ein Neuausgabe erlebt, und zwar in der Form eines amerikanischen Nachdrucks, der ohne weitere Beachtung zu finden[3] 1814 erschien. So war um 1824, wie uns Robert P. Gillies versichert,[4] Scotts *Goetz* gleichsam wieder MS. geworden. Gillies holte deshalb das Drama wieder hervor und gab im xix. Stück seiner *Horæ Germanicæ* umfängliche Proben daraus.[5] Vielleicht, dass erst dadurch die öffentliche Aufmerksamkeit auf die vergessene Produktion Sir Walters gelenkt wurde, jedenfalls gab Galignani 1826 in Paris einen Neudruck davon, und zwar offenbar ohne das Vorwissen des Dichters. Dieser Druck sowohl wie der von Zwickau 1829 kommen also wohl nur für den Kontinent in Betracht. In England sorgte die Beschäftigung mit dem Deutschen überhaupt, die sich auszubreiten begann, für

[1] Oxford University Press, N. Y. 1915.

[2] Cf. Goedeke ³IV, iii, 145; ich lasse die Frage der Übersetzung von Rose d'Aguilar (1795) für spätere Besprechung offen.

[3] Wenigstens verzeichnet Goodnight, *Germ. Lit. in Am. Mag. prior to 1846*, Madison, Wis. 1907, nichts darüber. In der *North American Review* von 1823 (XVI, 284 seq.) findet sich in einer Besprechung von Grillparzers *Goldenem Vliess* ein Hinweis auf den "dull bustle of Goetz" etc., womit die Übersetzung indes kaum gemeint ist.

[4] Blackwood's Magazine XVI, 372.

[5] *L. c.*, p. 373-84 (Weislingens Gefangenschaft, Belagerung, Heilbronn, Zigeuner, Feme, Goetz' Tod).

erneute Hinweise auf Scotts Verdienst.[6] Das Stück wurde dann von Lockhart mitsamt den andern dramatischen Versuchen Scotts in den letzten (xii.) Band der *Poetical Works* aufgenommen, die Edinburgh 1833-34 erschienen. Es kam also dem englischen Publikum erst wieder unter die Augen, als Scott selber empfänglichere Leser dafür geschaffen hatte. Und jetzt wirkte noch etwas andres um ihm Beachtung zu sichern.

Anno 1832 war Goethe gestorben, dem Scott nur sechs Monate später folgen sollte. Die Diskussion über die beiden berühmtesten Schriftsteller der Zeit, deren Gesamtwerk man allmählich überschauen lernte, war in den Zeitschriften allenthalben im besten Gange.[7] Zu gleicher Zeit hatte das endlich immer mehr um sich greifende Studium deutscher Sprache und Literatur es leicht gemacht all die eleganten Schnitzer in Scotts Übersetzung zu entdecken,[8] über die der alte Dichter selber zu lächeln pflegte und die bekanntlich erst 1850 durch Anna Swanwick aus den Texten entfernt wurden.[9] Die Auspizien des Jahres 1837 waren einer neuen Götzübersetzung somit günstig genug; sehen wir zu, in welcher Form und Färbung sie zu Tage trat, ohne dabei den grössern, eingangs genannten Gesichtspunkt aus den Augen zu verlieren.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes nennt selber seinen Namen nicht und ist, um das vorwegzunehmen, bisher nicht ermittelt. Der genaue Titel des Werks heisst: *Goetz von Berlichingen with the Iron Hand. A Drama in Five Acts. From the German of Goethe.* [Motto:] *Das Unglück ist geschehn — das Herz des Volks ist in den Koth getreten, und keiner edeln Begierde mehr fähig! Usong. Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard. 1837.* XXXVI, 9–185 pp. 16°. — Der Vf. setzt also Goethes Namen als gekannt voraus. Immerhin hält er es in den ersten Sätzen der Einleitung für der Mühe wert, auf die dem *Götz* bald folgende

[6] Cf. Carlyle an verschiedenen Stellen (unter Goethe, Scott, *Götz*); ferner *Quarterly Review* XXXIV, 136 (Juni 1826, Lockhart); *Athenæum*, 1828, p. 691; auch Wm. Taylor, *Historic Survey of German Poetry* III, 243 (1830).

[7] Cf. Goodnight, *l.c.*, pp. 32 seqq. (für Amerika).

[8] Cf. Sarah Austin, *Characteristics of Goethe* I, 229 (1833), in einer ihrer Anmerkungen: "Sir Walter Scott's translation is little read; nor indeed is it deserving of more notice. . . . It is much to be regretted that Goethe's tragedies are not attempted again," etc.

[9] Jetzt richtig bei Goedeke [3]IV, iii, 145; *ib.* p. 41 hat er noch immer die irrtümliche Angabe 1846.

Veröffentlichung der "well known *Sorrows of Werther*" hinzuweisen. Die nächsten sechs Seiten geben ein knappes, klares Bild der politischen und sozialen Zeitverhältnisse, die den Hintergrund des Dramas bilden, aber weniger, wie bei Scott, zuständlich geschildert, als vielmehr ihrer historischen Entwicklung nach. Vf. verfehlt denn auch nicht die Abweichungen von der Geschichte zu vermerken, die sich Goethe erlaubt habe. Schluss: "Its [des Dramas] incidents are principally confined to the various intrigues set on foot against him [Götz], and with some exceptions are of a very simple character." — Er kommt dann auf Scotts Übersetzung zu sprechen, indem er dazu Allans unbarmherzige Kritik zitiert,[10] um unausgesprochen seine eigne Arbeit zu rechtfertigen. Damit gelangt er zugleich zu dem, was in dieser Vorrede sein Hauptthema zu sein scheint: die Gemeingefährlichkeit und Lächerlichkeit von übereifrigen Kommentatoren. Zu Dante zitiert er etwa ein Dutzend dieser Unglücklichen; der Streit über den *Faust*, I. und II. Teil, der damals noch wie ein literarisches Tagesereignis aussah (und zwar auch in Amerika), macht ihn gegen die ganze Dichtung gereizt, die so verschiedener Deutung unterlag; die volle Schale seines Zorns wird aber über die Erläuterer des *Götz* ausgegossen, von denen er den eben genannten Allan und — A. W. Schlegel herausgreift. Von Schlegel führt er die "well known *Dramatic Lectures*" an, jedoch nach der Heidelberger Ausgabe von 1817 in Übersetzung. Er kontrastiert was diese beiden über den dramatischen und poetischen Gehalt des *Götz* zu sagen haben, mit der harmlosen Geschichte, die Goethe selber in *Dichtung und Wahrheit* von der Entstehung des Werks berichtet, führt also seine Gegner mittels einer Verwechslung von Biographie mit Formen- und Ideengeschichte glänzend *ad absurdum*. Ziemlich umfängliche historische Kenntnisse, durch die er die verschiedenen Anachronismen im *Götz* aufdeckt, kommen ihm dabei zustatten. Zwischendurch wird im Anschluss an *Dichtung und Wahrheit* auch von Goethes Leben erzählt. Das Unglück aber, dass er damit kaum über *Werther* und *Egmont* hinauskommt, bringt ihn zu einem bittern Angriff auf Goethes — Geheimnisvolltun. Das hängt natürlich mit seiner Polemik gegen die Erläuterer und Ausleger zusammen, denen Goethe nach seiner und andrer Meinung planmässig Vorschub geleistet

[10] Cf. Geo. Allan, *Life of Sir Walter Scott* etc., Edinburgh 1834, pp. 159-162.

habe. Der Gegensatz wird verschärft durch den Goethekult, wie er ihn z. B. in Sarah Austins' "well known *Characteristics of Göthe*" getrieben fand. Also die andre Quelle des Missverständnisses in jener Zeit: nicht eigentlich der Moralist, sondern der Mensch des praktischen Alltags, dem es nicht auf eignes bewegtes Leben, Denken, Fühlen ankommt, sondern nur auf fertige Resultate, der lehnte sich hier gegen Goethes Geistesart auf; dabei einer, dessen Streben nach Klarheit und Bestimmtheit ihn so bei Einzelheiten und Nebensachen festhielt, dass er blind blieb gerade für das was er suchte. So kommt er zur neuerlichen Aufwerfung der Frage, ob Goethe überhaupt etwas Besseres geschrieben als den *Werther*, und damit zu weitern kritischen Anmerkungen im allgemeinen. *Wilhelm Meister* und *Wahlverwandtschaften* werden nur gestreift, *Hermann und Dorothea* erntet hohes und echtes Lob, auch die Lyrik; *Iphigenie*, *Egmont* und *Tasso* werden in eine Anmerkung heruntergedrückt und abgetan. Zum Schluss der *Götz*, der als Werk zweiten Ranges, aber als gleichwohl bemerkenswert hingestellt wird. Vf. verbreitet sich dann über die beiden Fassungen, die erst in den nachgelassenen Werken Goethes erschienen, die *Geschichte, dramatisiert* und die Fassung *Für die Bühne bearbeitet*, von denen er augenscheinlich die letzte für die bessere hält. Über seine eigne Arbeit sagt er dann wörtlich (p. xxxv seq.): "This new labour of the author upon what seems to have been a favourite production, suggested the idea of the following version, which has been undertaken after a separate translation of each of the three pieces, and an attentive comparison of their different themes." Was also schon das Titelblatt mit dem Motto nach der ersten Fassung und den *fünf Akten* nach der letzten verhiess, ist Tatsache: wir haben es mit einer *Götz*-Harmonie zu tun. Damit hat sich Vf. erschöpft. Mit einem bissigen Zitat aus Horaz' Satiren (I, IV, 76-8), das er den bösen Ausdeutern nachschleudert, verabschiedet er sich von uns.

Es dürfte nicht lohnen Schritt für Schritt dem Wege nachzugehn, den der Bearbeiter eingeschlagen. Eingehende Untersuchung führt zu den folgenden Ergebnissen. Die Übersetzung beruht in Akt I–III auf Goethes Bühnenbearbeitung, die wir D nennen wollen;[11] doch wird oft die Textgestalt der Urfassung (A) und der Fassung von 1773 (B) vorgezogen, so gleich

[11] Bei Goedeke 3a; ich benutze Jak. Bächtolds *Götz in dreifacher Gestalt*, Freib. u. Tüb. 1882.

in der ersten Szene (B) und im III. Akt (A B). Der IV. Akt lässt an bestimmten Vorlagen nur die Zigeunerszene zu Eingang von Akt V von A erkennen, ferner einiges aus der Trauung in D und die Szene Adelheid-Weislingen-Franz aus B; der Rest ist selbständig nach dahinpassenden Bruchstücken. Im fünften Aufzug bringt Vf. das Ganze durch ein eklektisches Verfahren zum Abschluss, in dem B vorwiegt; doch wird der Bauernkrieg nach A geschildert (ohne das Götz selber darin auftritt); die Szene Franz-Adelheid mitsamt Adelheids anschliessendem Solospiel folgt D. Das Stück erfordert 25 Verwandlungen, also um über die Hälfte weniger als Goethes *Schauspiel.*

Schon im Personenverzeichnis vermissen wir mehrere Freunde, so Liebetraut, Olearius, den Reichstruppenhauptmann u. a. Tatsächlich fehlen in den Bühnenvorgängen, von weniger wesentlichen abgesehn, sämtliche Szenen am Hofe des Bischofs zu Bamberg, sämtliche Belagerungsszenen (bis auf einen schwachen Rest bei der Trauung) und das ganze Verhör zu Heilbronn. Woran Goethes *Götz* als Drama krankt, was ihn immer wieder zum Epos stempelt, das ist ohne Zweifel die doppelte kriegerische Aktion, Belagerung und Bauernkrieg, die beide für das Schicksal des Hauptcharakters bestimmend wirken, ohne doch in anderm Zusammenhang zu stehen als dem tatsächlich-historischen. Diese Schwäche hat der Bearbeiter erkannt und zu beseitigen gesucht. Wie folgt: er lässt, sogleich nachdem Götzens Burg erobert und dieser selber gefangen, Sickingen das Exekutionsheer überfallen und völlig zersprengen, sodass Götz dann einfach heimgehen kann; der Kaiser gibt seinen Pardon nachträglich wie bei Goethe. Wir hören von alledem erst am Ende des IV. Akts in der Unterhaltung Weislingens mit Adelheid, und zwar zugleich mit Weislingens Hoffnung (und das ist der Trick), dass es der ausbrechende Bauernkrieg Götz unmöglich machen werde stillzubleiben. Der Bruch ist also geschickt übertüncht, aber nicht geheilt; von andern Einwänden zu schweigen. Was vom Bischof von Bamberg bleibt, ist eine Szene mit dem Kaiser in Augsburg nach D, doch ohne Weislingens Anwesenheit, so dass eigentlich nur er die Exekution gegen Götz auswirkt. Auch das ganze Liebesspiel Weislingen-Adelheid ist auf diese Weise gefallen, denn die einzige Szene daraus die bleibt (notwendig die, in der Adelheid ihn vom Götz losreisst), wird — *horribile dictu* — erst nach der Vermählung der beiden angesetzt. Wir fragen, was aus der Belagerung geworden. Nun, im-

mer wenn der Kampf bald losgehn soll, werden wir wieder in die Adelheid-Atmosphäre oder sonst eine gebracht und finden bei unsrer Zurückkunft schon alles getan und geschehn.

Das bringt uns zu einem der beiden Hauptfehler des Vfs.: gerade in dem Bestreben ein Drama, eine klar umzogene Handlung entstehen zu lassen, ist er in ganz epische Anschauungs- und Darstellungsformen geraten. Denn es ist selbstverständlich, dass bei solcher Methode der Zusammenhang nicht anders aufrecht erhalten werden kann als durch ausgiebigen Gebrauch der menschlichen Erzählungskunst. So episch die Struktur von Goethes *Götz* auch ist, so episodenhaft in der Ausführung, geschaut ist alles im Handeln leibhaftiger Personen, Szene für Szene das Ganze so dramatisch wie nur etwas; hier umgekehrt.

Nun Einzelheiten. Technisch ist gegen die Übertragung nicht viel einzuwenden; der Vf. zeigt bei allen Umbiegungen und Abänderungen, dass er den deutschen Text gemeinhin verstanden hat; offenbare Missverständnisse verdienen keine Erwähnung. Aber kann er Englisch? D.h. weiss er Worte zu finden, die den deutschen an Umfang und Bedeutsamkeit der damit verbundenen Assoziationskomplexe annähernd entsprechen? Und wir entdecken sofort, dass all die hundertfältigen, scharf beobachteten Einzelzüge verwischt oder ausgewischt sind, in denen seinerzeit schon die Frankf. Gel. Anz. den ganzen Saft und Kraft der altdeutschen Zeit begrüsst hatten und die auch uns noch mit dem Gefühl der Fülle des Lebens anmuten und uns so das Drama einfühlbar machen. Er hat also gestrichen wo er konnte, nicht nur mit dem Rotstift, sondern auch vorstellungsweise. Nur ein Beispiel:

"Er meints gut, und möcht gern bessern. Da kommt denn alle Tage ein neuer Pfannenflicker, und meint so und so. Und weil der Herr geschwind was begreift, und nur reden darf um tausend Händ in Bewegung zu setzen, so meint er, es wär auch alles so geschwind und leicht ausgeführt" (BD).

"His wish has always been to do well, and he has therefore given a willing ear to plausible suggestions, and daily plans which seemed wisely contrived for the public good" (p. 44).

So wird die Vereinfachung zur Verflachung. Doch ist Unfähigkeit nicht allein verantwortlich. Denn anderseits scheut sich Vf. nicht ausführlicher zu werden, wo die Herausstellung des Zusammenhangs es zu fordern scheint, so besonders am Akteingang und -schluss. Da Weislingen und Adelheid vor ihrer

Vermählung nie zusammen auftreten, findet er es nötig die Schönheit Adelheids etwas kräftiger herauszustreichen, und wir kommen auf diese Weise zu einer ergötzlichen Schilderung, wie er sich so eine Sirene ungefähr vorstellt: (Franz spricht) "The rounded symmetry and unspotted whiteness of her bosom, with its gentle throbbing, could all be seen through the transparent veil that scarcely covered it, while her dark shining hair fell in rich clusters on her neck, and shaded part of that beauty which 'twas maddening thus to stand and look upon" (p. 62 seq.). Das Weitgehendste, was Goethe an der Stelle hat, ist: "Und das blendende Licht des Angesichts und des Busens wie es von den finstern Haaren erhoben ward!" (B D), also impressionistische Technik, wo sein Übersetzer beschreibt und erzählt. Sonst sind alle Stellen, die etwas zu privat zu werden drohen, fortgelassen oder abgedunkelt. Doch ist dies ebenso nebensächlich wie bessere, ja ganz ansprechende Leistungen, die Vf. zuweilen in engerm Anschluss an die Vorlage zeigt, denn das Übelste bleibt — sein Streben klar zu sein (wie er es versteht). Sein inneres Ziel ist stets eine Zusammenfassung der Fülle des Geschehens in einer Form, die sich leicht dem Gedächtnis einprägt. Die Vereinfachung der Eindrücke in der Erinnerung, die der Leser oder Zuschauer vollziehen muss, wird uns so vorweggenommen; die mannigfache Gefühlsbeschwertheit der Eindrücke aber, die durch eben diese Vereinfachung frei wird, sich in uns zusammenballt und dann in tausend Wollungen und Fühlungen umsetzt, wird nicht vermittelt.

Die Sprache ist glatt, und durchweg mehr oder minder poetisch, im landläufigen Sinne. (Und das ist der andre Hauptfehler.) Nie derb. So lädt der alte Götz den gefangenen Weislingen zu Tisch (Vf. folgt B): ". . . Come, Adelbert, my wife and sister will, I hope, persuade you to forget my rude sincerity of speech. You were once a gay gallant enough — eager to win the favour of fair women. Come, and for a brief time at least, let us blot out the past!" (p. 45 seq.) Wie schreibt doch Sir Walter dagegen, schon 1799: ". . . Come, I hope the company of my women folks will revive you — you always liked the girls — Aye, aye, they can tell many pretty stories of you." Also gar kein Vergleich. Das Folgende gibt den Schluss des Gesprächs Kaiser-Bischof(-Weislingen):

"Ein freudiger Zuruf wird Euer Majestät das Ende der Rede ersparen, und Hülfe gegen den Türken wird sich als unmittelbare Folge so weiser, väterlicher Vorkehrungen zeigen" (D).

"Your majesty will have the warm response from many grateful hearts, for this last token ot most gracious favour. The storm which hangs upon our borders may prove the herald of a dawn of light which shall increase in brightness till every cloud be swept away, and a calm sun of happiness and fortune shine upon us!" (p. 102).

Also die schönsten Iamben in Prosa, klingt fast wie Grays *Elegy*.[12] Und selbst die Bauern sprechen so, wie Metzler zeigt in der Szene "Ich hab Otten von Helfenstein" (A): "When yonder sun, which sinks behind that cloud of smoke and fire, shall come again to wake the sleeping earth, its early rays shall fall upon one scene of woe and desolation, and the murderer's soul shall be — where mercy cannot find it!" (p. 158). Bei Goethe ist die Sprache gedämpft, aber von der Wucht der Leidenschaft selbst, d.h. dramatisch zum Springen gespannt; hier lyrische Töne, abgeklärt, von tragischem Pathos. Das wäre nicht einmal so schlecht, wenn sich nicht Sievers in ganz ähnlichem Tone ein Glas Branntwein bestellte "—that our parting may be christian-like" (p. 11). Dazwischen dann doch immer wieder regelrechte Prosa, ohne Stilgefühl verteilt, wie es der Zufall gewollt.

Liest man das nun Szene für Szene, so ist der Eindruck bald da: die Leute sprechen alle, als läsen sie etwas vor oder wüssten schon auswendig was sie sagen wollten. Deklamatorischer Vortrag. Das bringt uns auf den Dialog, lebensprühend und -atmend, wie die Szene es fordert, im *Götz*; hier langatmig, selbst abhandlungshaft. Denn wer kann die feinen Gedankensprünge alle *behalten*? Wer wird verstehen, worum es sich handelt, wenn die Leute so *verworren* reden? Man spricht seltener, aber länger; klarer, doch leblos. So berichtet Georg die Absage Weislingens an Götz in wohlgesetzter Gedankenfolge (p. 85) — wir wissen nun was geschehn; Georg verblasst.

Es hätte schon vorher etwas über den Wortschatz gesagt werden können. Die stilistische Tendenz weist auf Shake-

[12] Vielleicht hat literarischer Einfluss diese Technik begünstigt; cf. F. Holthausen in *Herrigs Archiv* cxiii (1904) und Otto Ritter *ibid.*, cxvii (1906) über rhythmische Prosa im englischen Schauspiel. Eine Kreuzung von Motiven, von Unfähigkeit unterstützt, scheint jedoch zur Erklärung ausreichend.

speare, doch ist sie zu vag für genauern Vergleich. Ein andrer Einschlag deutet auf Scott, zumal seine Versepen. Wohl sind es schliesslich nur die stehenden Beiwörter Scott'scher Ritter und Damen, wie *gallant, fair, gentle*; doch die Art ihrer Anwendung und Wiederholung sichert ihnen genug Begleitvorstellungen, um über das Ganze einen Schleier von Border- und Hochland-Romantik zu werfen; einen Schleier freilich, der wohl Löcher hat. Diese Verfärbung ist bemerkenswert, da Scotts eigene Übersetzung dergl. durchaus nicht in dem Masse zeigt. Götz ist bei Scott immerhin der alte, treuherzige Götz; hier ist er eine Mischung von Sentimentalität und romantischer Ritterlichkeit. Die Erklärung liegt im Gesagten: für Scott war seine Romantik ursprüngliches Erleben, und darum in ihrer Natur schmiegsam und biegsam; für den Nachahmer ist sie eine literarische Erinnerung, ein enger Komplex, konventionell geworden, leblos und nur mechanisch, gedächtnismässig in Operation gesetzt. Das Sentimentale ist jedenfalls eigne Zutat, wie Weislingen zeigt, der in der Liebesszene mit Maria statt des Goetheschen "Wie wird mirs werden, wenn ich dich verlassen soll!" (A B D) sich in folgender Stilübung ergeht: "Alas! Dear Marie, I now feel how hard will be my parting from you! For many — many weary days I shall not hear your gentle voice, nor feel the soft pressure of these fairy hands. Away, amidst scenes and men that can no more ensnare me, with what earnest longing shall my thoughts return to these well known halls, where the hours of my childhood—," genug. Von der Überzeugungskraft eines einzigen lastenden Worts weiss der Vf. nichts.—Wer relativ am wenigsten verloren hat, ist wohl Adelheid, die immer noch als scharf gesehene Persönlichkeit erscheint, wenn nicht schon kotzebuesch überzeichnet. Bei Goethe ist sie wohl herrschsüchtig, spielt doch aber das Spiel um des Spieles willen; dieser Zug ist hier verschwunden, sie will klettern, alles andre ist Mittel zum Zweck. Auch an Würde büsst sie dadurch ein wenig ein. Die Vorwegnahme ihrer Vermählung mit Weislingen verdirbt natürlich vieles an beiden. Auch Franz ist noch ziemlich deutlich, ebenso Georg; die andern Figuren bleiben in der Fläche.

Wir haben im Voranstehenden in erster Reihe die Abweichungen der Bearbeitung von ihrer Vorlage beschrieben. In der Beurteilung dieser Abweichungen war jedoch der Masstab nicht Goethes *Götz*, sondern unsre Auffassung vom Drama als Kunst-

werk. Der Vf. wollte ja etwas *quasi* Selbständiges schaffen, musste also aus seinen Absichten heraus verstanden werden. Dass es ihm trotzdem nicht entfernt gelungen ist ein Drama entstehen zu lassen, dürfte klar sein. Das Werk wagte sich 1837 ans Licht, und zwar in Amerika. In den Zeitschriften ist es offenbar überhaupt nicht beachtet worden, wofür sich drei Gründe beibringen liessen. Doch erscheint es, soweit meine Hilfsmittel mich sehen lassen, in zwei Bücherkatalogen. Der eine O. A. Roorbachs *Bibliotheca Americana* 1820–1852,[13] wo es zweimal als *Goetz Van Berlichingen* mit 45 Cent ausgezeichnet ist; der andre ist Trübners *Bibliogr. Guide to Am. Lit.*,[14] der unter dem richtigen Titel 4s. 6d. verlangt. Im Britischen Museum ist kein Exemplar vorhanden. Die Kongress-Bibliothek hat das ihre noch 1871 erworben. Es scheint also eine durchaus amerikanische Veröffentlichung und sollte nach den Umständen *con amore* geschrieben sein. Doch haben wir nun einen Begriff, zu welcher Menschengattung dieser Goethefreund gehörte, und können danach auch die Anschauungen seines Vorwortes bemessen. All seine Angriffe auf Goethes *Dunkelheit* usw., die ja historisch einige Berechtigung haben, sind demnach ästhetisch wie ethisch wertlos, denn der Angreifer beurteilte ja nicht mehr als er von Goethe zu sehen vermochte, und das war herzlich wenig. Über das XVIII. Jh. ging sein Horizont nicht hinaus — ein Mann, der seine Margaret Fuller zu seiner Zeitgenossin hatte. Doch bleibt anzuerkennen, dass er die Arbeit überhaupt unternahm und durchführte. Ein ehrliches Interesse an deutscher Literatur zeigt sich darin, das berufeneren Händen vorarbeitete.

H. W. NORDMEYER.

University of Illinois.

[13] N. Y. 1852, p. 220 seq.
[14] Lond. 1859, p. 433.